

Tra crimine e nostalgia: note sulla rappresentazione musicale e audiovisiva di Marsiglia

Dario MARTINELLI (Kaunas)¹

Summary

Browsing through films and TV series located in Marseille, we notice how this city is often provided with recurrent *topoi*: the charming and nostalgic frontier/harbour city where an (often multi-ethnic) community of gangsters, sailors, adventurers and prostitutes comes and goes and engages in usually illegal activities. Based on a sample of ca. 120 audiovisual texts, this article aims at emphasizing the consistency of significations conveyed by both visual and musical representations of the city of Marseille. As a case-study, the focus shall be the film *Borsalino*, possibly the perfect synthesis of the above-mentioned *topoi* both on a visual-narrative and a musical level.

Introduzione

Geografia, storia, economia, performance, stile e retorica sono le sei principali contestualizzazioni del concetto di ‘autenticità’ che ho avuto modo di proporre in saggi come Martinelli 2010, 11-50 e 2016, 89-128. L’autenticazione di una data entità, ovvero, quel particolare processo che (a ragione o meno) ne assegna uno stato di autenticità combinando e sistematizzando caratteristiche e valori in maniera relativamente coerente (in altre parole: ideologizzando quell’entità), diventa particolarmente interessante quando quella entità è una città. Primo perché si tratta di un processo che coinvolge tutte e sei le contestualizzazioni, non solo quella geografica (che tuttavia, e ovviamente, rimane in primo piano), creando una ricca rete di relazioni tra i vari fattori coinvolti; secondo, perché i risultati di questo processo tendono a formare un gruppo di *topoi* culturali e mitici che spesso costituiscono la vera essenza dell’immagine pubblica e del *soft power* di quella città.

Questo è senza dubbio vero quando l’indagine si focalizza sull’area audiovisiva, e musicale in particolare. Una città come Napoli, ad esempio, offre un esempio perfetto di luogo geografico la cui immagine mitico-culturale si lega a doppio nodo alla musica. Sarebbe interessante verificare statisticamente quante persone, ad esempio, utilizzano associazioni di idee di tipo musicale, se sollecitate con la parola “Napoli”: possiamo immaginare associazioni come la canzone napoletana (“O sole mio” in primis), strumenti musicali come il mandoli-

no, personaggi come Enrico Caruso, l'idea stessa del 'cantare' come inclinazione caratteriale, e così via. Chiaramente, la soglia tra autenticazione e stereotipizzazione è piuttosto vaga, in questi casi, ma questo (come ho già sottolineato nei due lavori citati) fa proprio parte dell'ambivalenza teorica di un concetto come 'autenticità'.

Che succede se questa città è Marsiglia? Come funzionano certi valori? Che risultati si ottengono applicando un processo di autenticazione musicale/audiovisiva? A quali topoi arriviamo? Possiamo considerarli 'autentici'? In questo articolo, tenterò di evidenziare alcune significazioni prodotte (o dedotte) da varie rappresentazioni audiovisive di Marsiglia, con particolare attenzione per le parti musicali ivi contenute (principalmente temi e colonne sonore), e senza naturalmente omettere alcune considerazioni personali. Per quanto riguarda invece un quadro teorico di riferimento, giova senz'altro ricordare le ricerche di Philip Tagg, soprattutto i cosiddetti "style indicators" e "genre synecdoches" (indicatori di genere e sineddoci di genere – Tagg 2013, 522-528), per altro applicati proprio alla musica francese (ma – attenzione – non marsigliese in particolare) in Conti 2016.

Nonostante alcune ricerche mirate, non sono riuscito a trovare un archivio completo di testi audiovisivi (soprattutto film e serie televisive) ambientati a Marsiglia. Tuttavia, combinando varie risorse in rete con testi come l'utilissimo Block 2013, sono giunto a stilare una lista di circa 120 titoli degni di attenzione, e questi formeranno il campione di riferimento di questo saggio. All'interno di tale lista, si possono distinguere testi realmente ambientati a Marsiglia da altri in cui la città è riprodotta artificialmente (in studio o altrove), ma questo non è particolarmente rilevante ai fini della presente analisi. Mi corre però l'obbligo di precisare che ho incluso nella lista anche testi con limitata ambientazione a Marsiglia, per esempio film come *The Bourne Identity* e *Love Actually* (pochi minuti in entrambi i casi). Le serie televisive che sono riuscito a trovare sono solo due: *Plus belle la vie* (2004-2009) e *Marseille* (2015), per il resto si tratta di lungometraggi cinematografici. Degne di nota sono anche le produzioni: per la maggior parte (inutile dirlo) francesi, esse sono spesso anche americane e italiane (o italo-francesi, come il celeberrimo caso di *Borsalino*, che sarà il mio principale argomento di studio). Ripeto: è possibile, anzi probabile, che vi siano molti più film e serie disponibili sul mercato con ambientazione, completa o parziale, a Marsiglia. Ad ogni modo, ciò di cui abbiamo bisogno è un campione sufficientemente nutrito, che abbia valenza statistica (e tale è il caso quando il campione supera 100 esemplari), in modo da poter trarre delle osservazioni generali che verranno descritte nella prima parte dell'articolo.

Temi e pseudo-generi

Come primo passo, seguendo intuitivamente un'ipotesi che già possedevo ben prima di iniziare le ricerche per questo saggio, ho operato una semplice selezione nei 120 titoli a disposizione, isolando quelli il cui contenuto narrativo avesse a che fare con situazioni di criminalità e illegalità di varia natura. Non si trattava naturalmente di un'intuizione particolarmente geniale o innovativa, perché chiunque abbia visionato alcuni dei più celebri film

ambientati a Marsiglia avrà già notato che certi temi ricorrono con grande frequenza. Da questa selezione si arriva a quasi 90 titoli, ovvero tre quarti del totale, tenendo presente che la trentina restante è anche caratterizzata da alcune saghe e alcuni rifacimenti, tipo la trilogia teatrale di Marcel Pagnol *Marius*, *Fanny* e *César* (cf. Prime 2013 per maggiori dettagli), adattata per il cinema più di una volta. Insomma, sembra evidente che nella stragrande maggioranza dei casi, se un soggettista o uno sceneggiatore decidono di ambientare una storia a Marsiglia, è probabilmente perché intendono mettere in scena una vicenda in cui illegalità e/o immoralità sono parti significative se non centrali. Ribadiamo: se ca. 90 su ca. 120 titoli, ovvero tre quarti del campione complessivo, affrontano questo tipo di temi, dobbiamo dedurre che esista una preferenza di questo tipo tra i vari autori, a prescindere dal fatto che tale preferenza abbia o meno radici storico-culturali verosimili.

Sono significative le parole di Olivier Bohler sull'iniziale ambientazione marsigliese di *À bout de souffle* di Godard:

Facing the Vieux-Port, Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), with his accomplice, a brunette, steals a car. Inside is a revolver, with which he will kill a policeman, sealing his destiny. In what other French city would an anonymous driver casually leave a weapon in his car? If Godard's film began in Paris, no one would have believed it. (Bohler 2013, 49)

Operata questa iniziale selezione all'interno della lista, possiamo procedere a classificazioni più accurate, che naturalmente mettono in evidenza anche altri temi, *accanto* o – più raramente – *in alternativa* a quelli dominanti, sopracitati. Più specificamente, credo che si possano individuare cinque pseudo-generi di testo audiovisivo incentrato su Marsiglia, nessuno di questi mutualmente esclusivo. In ordine di frequenza:

- 1) **Storie di crimine, violenza e illegalità** nel senso più letterale e diretto del termine. Non si può non partire da qui, come già menzionato. In questo caso si parla di testi *che parlano di* crimine, e non semplicemente che lo includono in un modo o nell'altro, e in forma più trasversale. Questi testi formano la maggioranza relativa del campione analizzato. Gangsters, ladri, crimine organizzato, fuorilegge di ogni sorta sembrano decisamente i personaggi più frequenti di storie marsigliesi (alcuni esempi importanti si trovano proprio in Bohler 2013).
- 2) **Storie di porto/frontiera**. Data la sua storia e (meritata o meno) reputazione di città portuale non particolarmente sicura, Marsiglia presta spesso il fianco a storie di avventurieri, marinai, fuggitivi, e simili personaggi, anch'essi spesso in fuga dalla legge (o, più esistenzialmente, dal passato). Un esempio è il film di Maurice Tourneur *Justin de Marseille* (1935) con la sua abbondanza di personaggi stranieri e viaggiatori, coinvolti appunto in malaffari: mercanti di oppio cinesi, immigrati africani, un boss italiano, e così via. Per ragioni probabilmente meglio illustrate da millenni di stereotipizzazione e discriminazione sessuale, questi personaggi tendono a essere invariabilmente ma-

schili e non femminili. Quando la donna è ‘illegale’ è solitamente perché è una prostituta (ci torneremo tra poco). Proprio la citata trilogia di Pagnol (e i suoi adattamenti audiovisivi) può servire come pratica dimostrazione di questa distinzione patriarcale: il personaggio di Marius è quello di un marinaio, quello di Fanny è di una venditrice di conchiglie vicino a un bar (e le conchiglie – mi sentirei di aggiungere – sono la metafora più vicina alla ‘casa’ che il mare possa offrire). I due si innamorano, ma quello che in seguito li separa è il mare stesso, la seduzione per l’avventura cui Marius non può resistere e che Fanny dimessamente accetta. Altre importanti considerazioni su Marsiglia come ambientazione portuale si trovano in Lioult (2013).

- 3) **Storie di immigrati.** Nord-africani, musulmani e italiani in primis. Marsiglia è notoriamente una città multietnica, con una nutrita comunità di stranieri, particolarmente provenienti dalle ex-colonie francesi del nord Africa, e naturalmente da paesi limitrofi come l’Italia. Molte storie marsigliesi riflettono questa situazione, con naturalmente il solito bonus di attività di dubbia moralità e/o legalità assegnate a questi personaggi. Come per il punto precedente a proposito di stereotipi di genere, la storia dell’umanità e delle sue miserie ci aiuta a comprendere come mai personaggi ‘di colore’ abbiano molto raramente ruoli di primo piano, in queste storie, ma quasi sempre ruoli marginali e/o antagonisti. La lista dei titoli in questa categoria è particolarmente lunga (cf. Blanc-Hoang 2013): tra queste *Bella Ciao* (Giusti 2000), *À la place du Coeur* (Guédiguian 1998), *La ville est tranquille* (Guédiguian 1998), e altre.
- 4) **Storie di amori maledetti** (e nuovamente ‘illegali’, in un modo o nell’altro). Amori e passioni a Marsiglia sono raramente facili, lineari e felici, anche quando sono filtrati da toni più leggeri (persino con momenti di comicità, come la scazzottata tra Capella e Siffredi per il ‘possessione’ di Lola, in *Borsalino*). Queste storie hanno spesso un elemento tragico, e questo solitamente accade in contesti criminosi, o legati al tradimento e all’incompletezza esistenziale. Come dicevo, il personaggio maschile è spesso avventuroso e losco, mentre alla donna tocca spesso il ruolo di prostituta.
- 5) Infine, abbiamo anche **storie di guerra**, in particolare ambientate nella seconda guerra mondiale. Per quanto queste ultime siano un’occorrenza più rara, continua a esistere il filo rosso dell’illegalità, solo che in questo caso, quasi invariabilmente, si tratta di un’illegalità ‘buona’, legata soprattutto ai movimenti clandestini di resistenza anti-nazista (come nel celebre caso del film di Michael Curtiz *Passage to Marseille*, del 1944). Dunque, per quanto mostrino un’indiscussa statura morale (amplificata dal fatto di avere come antagonista l’archetipo del male, Hitler), questi personaggi mostrano anch’essi il lato avverso alla legge, operando secondo procedure e apparenze non canoniche (per dire: senza uniforme, senza combattimenti al fronte, ecc., ma nascondendosi in sottoscala, indossando abiti civili, e così via).

Questi cinque pseudo-generi possono essere inquadrati in contesti tematico-narrativi, anch’essi incrociabili e cumulabili. Uno che troviamo spesso è quello della fuga traumatica e/o del difficile ritorno. In numerosi testi, specialmente legati ai primi quattro pseudo-generi

citati, i personaggi principali ‘fuggono’ da qualcosa, e questo qualcosa è spesso Marsiglia stessa, per qualunque ragione (non di rado illegale, ancora una volta), e il testo documenta spesso la loro difficile relazione con una città che in qualche momento può averli rifiutati, danneggiati, ingannati. Non di rado, questa relazione è mediata da memoria e consapevolezza del passato, e così facendo il passato diventa spesso il ‘modo temporale’ concretamente o simbolicamente associato alla città.

Interessante è anche il fatto che Marsiglia ci appaia spesso come una città *lo-tech*. Proprio per questa fascinazione del passato, la città non ci appare (quasi) mai come tecnologicamente avanzata, innovativa, ‘aggiornata’, come invece possono essere nei film città come Tokyo, New York, Hong Kong o Londra, che appaiono come contesti moderni devoti ad affari, politica o altro. Quando l’eroe di un film d’azione irrompe nel quartier generale di un boss cinese o di un politico corrotto americano, vediamo quasi sempre l’azione svolgersi ai piani superiori di un grattacielo lussuoso e super-accessoriato. A Marsiglia, invece, è più probabile che una situazione analoga avvenga nel retro di un bar o in un deposito portuale, con il gangster di turno seduto su una semplice sedia di paglia e legno, invece di una poltrona di design scandinavo. Armi, vestiti e tutto il resto seguono lo stesso pattern.

Socialmente parlando, esiste anche la tendenza a rappresentare Marsiglia come una città della classe lavoratrice, nel bene e nel male, e con le dovute eccezioni. Buoni e cattivi, e personaggi secondari, sono spesso presi da classi meno privilegiate della società marsigliese, e li vediamo muoversi in luoghi e quartieri ‘popolari’ (porti, bar, bordelli, piccole case, ecc.). Le stesse attività criminose sono non di rado motivate da un desiderio di ambizione e riscatto sociali: è il povero che è pronto a tutto per fare soldi, piuttosto che il ‘già ricco’ che vuole ancora più potere.

Non solo. Crimine e illegalità ricevono spesso anche un trattamento ‘romantico’. Grazie anche ad alcuni dei tratti già citati (fascinazione del passato, senso di fuga, focalizzazione sulle classi meno privilegiate...), più altri che citeremo più in là, la messa in scena di atti e personaggi criminali è spesso soggetta a una rappresentazione empatica. I personaggi dei film ambientati a Marsiglia sono spesso ‘simpatiche canaglie’, ‘bei tenebrosi’, ‘burberi dal cuore d’oro’ e così via.

In quanto città portuale, ma anche area ambivalente tra passato e presente, e tra bene e male, Marsiglia è anche rappresentata in una chiave di instabilità e transizione. I personaggi raramente ‘abitano’ o ‘si sistemano’ in questa città: piuttosto *arrivano*, *ritornano*, *partono* (o sognano di partire), restano momentaneamente. Anche in senso esistenziale, avvertiamo spesso un’idea di precarietà, fatalismo, anacronisticità. Non a caso una saga popolarissima come *Taxi*, che oltre a cinque episodi conta anche un rifacimento americano, si incentra proprio sul veicolo più transitorio e temporaneo che esista, il taxi (senza contare che anche in questa saga abbiamo storie di criminalità, ma credo che a questo punto non ci dovremmo più sorprendere).

Il ruolo della musica

Con una tale abbondanza di tratti stilistici e tematici, ci si aspetterebbe che Marsiglia, come altre città dalle caratteristiche altrettanto marcate, presti anche il fianco a un'autenticazione di tipo prettamente musicale (sia anch'essa, o meno, fondata su stereotipi). Se Los Angeles viene spesso identificata attraverso il West Coast rock e il Surf rock, se una musette ci dà quasi istantaneamente un sapore parigino, e se Shanghai viene facilmente evocata da un guzheng che insiste particolarmente sul sesto grado di una scala maggiore, ci possiamo legittimamente aspettare che anche Marsiglia possa essere associata a un dato ritmo, o un dato strumento. E invece, nell'analizzare colonne sonore e temi dei testi audiovisivi a disposizione, pare proprio che non ci sia alcun topos specifico che possa associarsi direttamente alla città in quanto tale. Ciò che invece troviamo sono topoi e colori che si legano piuttosto ai contesti particolari di ciascun film o ciascuna serie, alla loro dimensione storica, alla produzione (anche in senso geografico: la colonna sonora di un film a produzione americana differisce radicalmente da quella di una produzione francese, per dire), alle convenzioni di genere e ai paradigmi individuali di ciascun testo. In parole povere, non riscontriamo film o serie che 'sappiano musicalmente di Marsiglia', ma troviamo piuttosto che Marsiglia 'venga fatta suonare' come il testo in questione.

Fatte ancora una volta le dovute e importanti eccezioni, ci sono tre fattori che sembrano emergere più distintamente di altri. Il primo, e probabilmente il più importante, riguarda le convenzioni musicali relative a questo o quel genere, o a questo o quel contesto storico-geografico. Per esempio, la colonna sonora composta da Max Steiner per *Passage to Marseille* (il tema è disponibile nella raccolta Steiner 2010) costituisce un'ideale combinazione di due variabili: da un lato, il classico *cliché* estetico musicale della prima Hollywood, quello che si rifà quasi invariabilmente alla tradizione sinfonica del romanticismo (Schweinhart/Gall 2014, 137). Dall'altro, la natura drammatica, epica, stereotipicamente-mascolina, avventurosa e tesa di una colonna sonora per 'film da guerra' della prima metà del XX secolo (come sappiamo, queste caratteristiche verranno rivedute a partire dagli anni Sessanta, ma nel 1944 siamo ben lontani da certe innovazioni).

Lo stesso si può dire di temi e canzoni specifiche: la celebre canzone "Fanny", scritta da Harold Rome per l'omonimo musical di Broadway del 1954, e riutilizzata per l'adattamento cinematografico del 1961, presenta i classici connotati della ballata sentimentale di Tin Pan Alley (Rome era attivo come compositore di Broadway già negli anni Trenta).

In questo senso, il *sound* di Marsiglia non è altro che il *sound* dei generi e degli stili che la rappresentano di volta in volta.

Ma c'è di più. Alcuni generi acquisiscono una certa importanza *al di fuori* dell'industria cinematografica o televisiva, e a questa ci arrivano successivamente. Specialmente nel caso della Francia e delle produzioni francesi, c'è ad esempio il significativo esempio del jazz, soprattutto a partire dalla fine degli anni Cinquanta (cf. Yanow 2004 per una descrizione accurata, per quanto troppo Hollywood-centrica, dei rapporti tra jazz e cinema).

Seguendo pietre miliari come il lavoro di Duke Ellington per *Anatomy of a Murder* o Miles Davis per *Ascenseur pour l'échafaud* (che infatti è una produzione francese), generi come il tardo bebop, il cool e il free, e anni dopo, la fusion diventano sempre più importanti all'interno della più generale riforma filosofica, sperimentale, narrativa e autoriale che l'industria cinematografica avvia a partire dagli anni Sessanta. A parte i propri meriti e le proprie caratteristiche, il jazz diviene strumentale nel sostenere quell'instabilità narrativa, quell'ambiguità caratteriale e quella frammentazione postmoderna che scuole come la *Nouvelle vague* avevano deciso di perseguire.

La prima importante apparizione del jazz moderno in una produzione legata a Marsiglia è datata 1965, con il noir franco-italiano *Je vous salue, Mafia!* Forse per via del suo status di film di serie B (o *cult*, come si dice oggi), questa notevole colonna sonora è rimasta pressoché oscura (e inedita su disco), nonostante a comporla fosse Hubert Rostaing, sassofonista e clarinetista del quintetto di Django Reinhardt.

Il jazz avrà numerose altre occasioni per mettersi in luce in produzioni legate a Marsiglia, incluse le due in assoluto più celebri: *The French Connection*, con l'eccezionale ed eclettica colonna sonora *fusion* di Don Ellis, e naturalmente il nostro argomento di studio *Borsalino*, che però, paradossalmente, strizza più l'occhio al jazz tradizionale, pre-bebop, con un'atmosfera nostalgica che calza a pennello sia al film che al programma artistico del suo compositore Claude Bolling.

Un terzo importante elemento è la prevedibile natura 'etnica' di certe colonne sonore, con particolare riferimento alle culture musicali nord-africane. Per quanto non caratterizzi Marsiglia in particolare, com'è ovvio, curiosamente un colore musicale di questo genere finisce con il legarsi più direttamente alla città che non gli esempi precedentemente citati, e più frequenti. In questo caso, un'istanza particolarmente significativa è la recente serie televisiva *Marseille*, prodotta da Netflix, la cui colonna sonora (inedita su disco) è stata composta dal pluripremiato (due Oscar, tra le altre cose) Alexandre Desplat, una delle *star* della nuova generazione di compositori da film.

Il caso di *Borsalino*

Curiosamente, i testi audiovisivi che sembrano meglio inserirsi nel complesso e nella varietà delle riflessioni di cui sopra, sono proprio quelli che hanno acquisito maggior popolarità. Anche per questo, ho deciso di dedicare particolare attenzione al film di Jacques Deray *Borsalino* (1970), come sineddoche di quasi tutti i temi finora esposti nel presente saggio. Per altro, visto che metteremo la musica in primo piano, aiuta il fatto che, per certi aspetti, la colonna sonora (il tema principale, particolarmente) abbia finito con il diventare persino più famosa del film stesso. Se si parla di Marsiglia, solo *The French Connection* rivaleggia con *Borsalino* in quanto a notorietà (a meno di non contare pellicole di grande successo che hanno *location* marsigliesi solo per una frazione molto limitata di tempo – come appunto i citati *The Bourne Identity* e *Love Actually*).

Fatta eccezione per gli Stati Uniti, dove non ha esattamente sfondato come speravano i produttori, *Borsalino* conseguì un grande successo di pubblico un po' dappertutto, accattivandosi anche i favori della critica, che tuttora inserisce invariabilmente il lungometraggio nelle varie classifiche del tipo "greatest gangster movies of all time". È noto anche che i cappelli "Borsalino", indispensabili accessori dei due protagonisti, furono soggetti a un vero e proprio revival di moda, a seguito proprio del successo del film.

Borsalino è ambientato nella Marsiglia degli anni Trenta del XX secolo. Due malviventi dalle personalità opposte, il freddo e meticoloso Roch Siffredi (interpretato da Alain Delon – e, sì, *quell'altro* Siffredi ha scelto il suo nome d'arte proprio da questo film) e l'impulsivo e istintivo François Capella (Jean-Paul Belmondo), nonostante un iniziale scontro per contendersi i favori della prostituta Lola, diventano amici e decidono di mettersi in affari. Iniziano truccando scommesse su partite di boxe e corse di cavalli, e pian piano si espandono fino a invadere il ricco mercato del pesce e della carne, entrando così in conflitto con Poli e Marello, i principali boss locali. Se finora questi ultimi erano riusciti a mantenere un patto di non intervento, spartendosi il territorio, l'ambizione di Siffredi e Capella sconvolge gli equilibri, portando prima all'uccisione di Marello e poi a quella di Poli. Acquisito il possesso della città, i due amici comprendono che la loro era sta per terminare, e che saranno di lì a poco essi stessi vittime della nuova generazione di criminali, affamati e ambiziosi come lo erano stati loro due. Capella è il primo a decidere di cambiare aria, ma un non identificato sicario lo uccide. Morto il suo amico, Siffredi decide a sua volta di lasciare Marsiglia, concludendo così il film, ma lasciando uno spiraglio per un seguito. E infatti, nel 1974, *Borsalino & co.* vede il ritorno di Siffredi, che nel frattempo scopre e uccide il sicario che aveva fatto fuori Capella – un certo Francesco Volpone, fratello del nuovo boss di Marsiglia, Giovanni Volpone).

Pur abbondantemente romanzata (in modi che descriveremo tra poco), la storia di Siffredi e Capella è in realtà ispirata ai personaggi, realmente esistiti, di Paul Carbone e François Spirito, due gangster che imperversarono nel *milieu* marsigliese (il nomignolo che i francesi assegnano al crimine organizzato) tra gli anni venti e i quaranta. Tra le attività in cui i due furono coinvolti, si annoverano il controllo della prostituzione, del traffico di eroina, e soprattutto l'adesione alla Carlingue, l'organizzazione che collaborò con la Gestapo durante la Seconda Guerra Mondiale, in cambio di un *laissez-faire* delle autorità tedesche nei confronti delle attività criminali a Marsiglia. Se da un lato i riferimenti cinematografici a Carbone e Spirito hanno molto a che fare con tempi, luoghi e certe dinamiche relazionali nell'amicizia tra i due, dall'altro le attività dei due gangster fittizi sono moralmente molto più 'morbide' rispetto a quelle dei fatti reali: con la probabile eccezione della comunità degli animalisti (di cui per altro anch'io faccio parte), molti di noi concorderebbero che fare soldi attraverso le scommesse sportive e il mercato di generi alimentari suona molto meno indegno di attività come la prostituzione, il traffico di droghe pesanti e la collaborazione con il nazismo (quest'ultimo a costituire, con buone probabilità, l'*archetipo* del crimine, nelle rappresentazioni cinematografiche del dopoguerra).

Le ragioni di questo ammorbidimento dei toni e degli argomenti sono piuttosto chiare e hanno molto a che fare con i contenuti di questo saggio. In primo luogo, naturalmente, troviamo quella ‘romanticizzazione’ del crimine di cui parlavamo. Certo, la Marsiglia di *Borsalino* pullula di cattivi e cattivoni, ma i tre protagonisti, compresa la ‘fidanzata condivisa’ Lola (l’attrice Catherine Rouvel), sono come minimo dei cattivi *piacenti*, tratteggiati per ispirare simpatia, fascino e leggerezza – tutte caratteristiche che sarebbero vistosamente fuori luogo, se accostate al traffico di eroina o alla Gestapo. Naturalmente, conta parecchio il fatto che sia Delon che Belmondo abbiano costruito le rispettive carriere sul *cliché* della simpatica canaglia: “Certainly, critics have bracketed Delon and Belmondo together, especially for their work in thrillers (...). Theirs is indeed an image based on criminality.” (Vincendeau 2000, 159)

Borsalino fu un progetto fortemente voluto da Delon (che ne fu anche produttore) per avere l’opportunità di recitare a fianco di Belmondo. La storia, prevedibilmente, vuole che questa collaborazione fu una collisione narcisistica tra gli ingombranti ego dei due, e si vocifera che Delon avesse intenzionalmente architettato il film affinché lui risultasse più e meglio in vista del collega. Belmondo dal canto suo richiese per contratto che fosse filmato lo stesso identico numero di primi piani dei due (con la produzione che finì col dover tagliare varie scene con Delon per non contravvenire). Infine, ciliegina sulla torta, Belmondo querelò Delon perché nei titoli del film la scritta “Prodotto da Alain Delon” apparve prima di “Interpretato da Jean-Paul Belmondo [...e Alain Delon]”. In palio c’era, tra le altre cose, il verdetto finale su chi dei due potesse davvero fregiarsi del titolo di erede di Jean Gabin nella posizione di primo divo (nonché sex symbol) del cinema francese. Come scrive Ginette Vincendeau, “Delon and Belmondo redefined French stardom and offered parallel yet divergent visions of French masculinity” (Vincendeau 2000, 158): Belmondo in altre parole rappresenta la mascolinità estroversa, e Delon quella introversa. *Borsalino* è esattamente il film che celebra questa opposizione:

The contrast is clear (...) in the scene which brings the two stars together: Belmondo is playing billiards and fooling around when Delon appears as a silhouette through the cafe window. It is as if his beauty and presence were enough to signify his gangster identity as well as his virility. His appearance, his beauty, act as an armour and a spectacle sufficient to inspire awe. (Vincendeau 2000, 180)

O, come ci suggerisce Kristiina Hackel, “Delon is impeccable as the unsatisfied and increasingly sophisticated Siffredi; Belmondo is unflappable as the fun-loving and savvy, yet ultimately tragic figure of Capella” (Hackel 2013, 42). Da notare anche come Capella sia spesso vestito con colori caldi come il marrone e il *beige*, mentre Siffredi appaia spesso in nero o in grigio. Dicotomie archetipiche a parte, l’altro jolly giocato da *Borsalino* per incrementare lo stardom di Delon e Belmondo è la rappresentazione dell’amicizia tra i due personaggi, fondata su cameratismo e virilità (non dimentichiamoci che il loro primo incontro è una

scazzottata): “[...] at the heart of the film is the story of their friendship and partnership and, more than any other caper crime, this is what we most want to succeed.” (Hackel 2013, 42)

Trainato dalla simpatia dei due protagonisti, più – non dimentichiamocelo – quella di Lola e delle altre prostitute (tutte tratteggiate sul modello “Irma la dolce/Pretty woman”), il ritratto nostalgico e acquerellato di questa storia di criminalità degli anni Trenta non potrebbe calzare meglio a una città come Marsiglia.

Abbiamo anche menzionato il tema della fuga e del ritorno difficili/traumatici, ed è emblematico che *Borsalino* faccia uso di *entrambi* nei due punti strategicamente più centrali della storia, l’inizio e la fine, assegnando il ritorno a Delon e la fuga a Belmondo. Il film infatti si apre con Siffredi che esce di prigionia e torna in città per ricongiungersi con Lola, trovandola però fidanzata con Capella, e termina con quest’ultimo che decide di lasciare Marsiglia (commentando la decisione con un fatalistico “La chance, ça n’existe pas”, suggerendo che lasciare/fuggire è nel destino), trovando poi un tipo di ‘fuga’ ancora più tragico (viene ucciso, come sappiamo). Nel morire tra le braccia del suo amico, Capella pronuncia nuovamente quella frase, “La chance, ça n’existe pas”, questa volta dando ad intendere che anche la sua morte prematura era *già scritta*. Morto il partner, è Siffredi questa volta ad andar via da Marsiglia, salvo poi ‘tornare traumaticamente’ ancora una volta, nel sequel del film, quando nelle prime scene incontra e uccide l’assassino di Capella.

Il fatalismo che anima la decisione di Capella riassume efficacemente un altro tema importante legato alla caratterizzazione di Marsiglia: l’instabilità e la transitorietà, entrambe intese in senso sia fattuale che esistenziale. L’ascesa al trono di Marsiglia dei due protagonisti è inesorabile e determinata, eppure sono loro stessi a percepire che il fattore che caratterizza il loro successo – la loro sfrenata ambizione – è lo stesso che successivamente li farà capitolare, dopo essersi appunto trasferito nella nuova generazione di gangster del *milieu*. Il fatto che noi non si veda chi uccide Capella è precisamente inteso a sottolineare che si tratta di ‘uno nuovo’, uno che non abbiamo visto finora. Lasciare Marsiglia, dunque, non è qualcosa che possiamo attribuire al caso, alla *chance*: è qualcosa che *doveva accadere*, perché il destino di Marsiglia è instabile, transitorio, come quel porto che ne caratterizza il paesaggio, e che per altro è ripetutamente mostrato nel film (in particolare nelle scene raffiguranti il mercato del pesce).

Per concludere, *Borsalino* ci offre anche una spruzzatina di multi-etnicità nella chiara origine italiana di molti personaggi, a partire dai due protagonisti.

La colonna sonora di Claude Bolling

All’interno di questa cornice tematica e narrativa, la colonna sonora di *Borsalino*, scritta e diretta da Claude Bolling, va a formare con il film una vera e propria accoppiata divina. Non è molto noto che il tema principale, quello che tutti ci ricordiamo e del quale discuteremo ora diffusamente, *non* fosse stato originariamente scritto per il film, ma fu proprio scelto dalla produzione del film (incluso lo stesso Delon, che fu particolarmente influente nella

decisione) tra una serie di temi precedentemente composti che Bolling aveva fatto ascoltare. Il tema che oggi conosciamo era stato originariamente scritto per una pubblicità.

Per questa ragione, la domanda che qui ci poniamo non è tanto “cosa fece Bolling per scrivere una musica così perfettamente calzante per il film?”, quanto “cosa trovò la produzione di così calzante in quella musica?”. Semioticamente parlando, in realtà la differenza non è così trascendentale, dato che i processi di significazione non richiedono necessariamente una esplicita intenzionalità dell'emittente. Quello che conta è che, partendo dall'ipotesi (assioma, oserei dire) che questa colonna sonora aderisce al film in maniera che rasenta la perfezione, il nostro fine è comprendere *cosa* la renda così pertinente.

Il tema principale, come abbiamo già avuto modo di argomentare, appartiene a quell'olimpico di segmenti musicali il cui livello di fama finisce con il superare quello del film a cui appartengono, in prestigiosa compagnia di temi come quello di Vangelis per *Chariots of Fire* o di canzoni come “I've just called to say I love you” di Stevie Wonder, scritta per l'ignorato *The Woman in Red* (senza citare, per ora, temi e canzoni di film che sono proprio stilisticamente simili a *Borsalino*; ne parleremo tra poco).

Al momento della realizzazione di *Borsalino*, Claude Bolling era un pianista jazz di buon successo che aveva suonato con giganti come Lionel Hampton e Kenny Clarke, e che aveva già composto colonne sonore da circa una decina d'anni. Dalla metà degli anni Sessanta in poi, si era dedicato a quel genere che sarebbe diventato noto come ‘traditional jazz revival’, una scuola che si era posta a difesa del primo jazz, prima che il bebop cambiasse totalmente le regole del gioco. L'approccio di Bolling al revival fu a suo modo filologico e cominciò nel 1967, con una serie di album meticolosamente devote ai principali generi del jazz della prima metà del XX secolo, tutti contrassegnati dalla parola ‘original’: *Original Ragtime* (1967), *Original Boogie Woogie* (1968), *Original Piano Blues* (1969), e così via.

Borsalino, che uscì nel 1970, giunse dunque nel bel mezzo di questo percorso, così come quello spot pubblicitario a cui originariamente era destinato il celebre tema: non sorprende che il carattere nostalgico del film si sposi con il carattere ugualmente nostalgico della musica. Ragtime, manouche, variété, boogie, blues e tango sono alcuni dei vari riferimenti stilistici adottati nella colonna sonora da Bolling, che diede così prova di riversare in questo progetto molta della ricerca artistica che stava conducendo per conto proprio. Di carattere *retro* sono anche molte delle scelte di arrangiamento ed esecuzione, a cominciare dall'approccio *easy listening* dell'orchestra (che raramente vira sui virtuosismi, e invece si concentra su atmosfere ‘da intrattenimento’, ricalcando dunque lo spirito iniziale del jazz, prima che il bebop lo trasformasse in un'esperienza primariamente intellettuale), e dal suono distinto del piano *honky-tonk* – lo strumento *lo-tech* per antonomasia (per chi avesse meno familiarità con l'espressione, *honky-tonk* è uno stile che trae origine dal suono di pianoforti scadenti, maltenuti e piuttosto scordati, che per tale motivo venivano suonati in modo che risaltasse molto più il ritmo che non melodia o armonia).

Al di là dell'ambientazione storica del film e del paradigma artistico di Bolling, c'è una terza importante ragione, credo, a dar conto del carattere fortemente evocativo della colonna sonora, e questa risiede nella direzione che stava prendendo molto cinema in quei tempi.

Borsalino, infatti, è lungi dall'essere l'unico film del periodo a presentarci una visione romanticizzata e ammorbida del crimine (e, per altro, a far ciò partendo da storie vere o semi-vere del passato), e non solo in Francia (dove comunque è un tema ricorrente). Da menzionare, in quegli anni, ci sono almeno *Bonnie & Clyde* (Penn 1967), *Midnight Cowboy* (Schlesinger 1969), *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969), *The Sting* (George Roy Hill, 1973), *C'era una volta nel west* (Leone 1968), *Giù la testa!* (Leone 1971), *Il mio nome è nessuno* (Valerii 1972), e molti altri.

Ora, al di là di presentarci, nella maggior parte dei casi, delle simpatiche canaglie (per altro molto aiutanti) come Robert Redford, Paul Newman, Terence Hill o Warren Beatty, e al di là di far apparire il crimine per lo più come un'attività divertente, e quasi quasi rispettabile, queste pellicole si segnalano per una serie di temi e canzoni dal sapore dolcemente malinconico che, come dicevamo, in molti casi eccedono in popolarità i film stessi. Questo è senza dubbio il caso di "Raindrops keep falling on my head" di Burt Bacharach (scritta per *Butch Cassidy and the Sundance Kid*), "Everybody's talkin'" di Harry Nilsson (per *Midnight Cowboy*), il tema "Scion scion" di Ennio Morricone (per *Giù la testa!*), e soprattutto, dirigendoci esplicitamente verso *Borsalino*, l'intera riscoperta del repertorio ragtime di Scott Joplin in *The Sting* (incisione: Hamlich 1974), un film che non a caso fu soprannominato "the American *Borsalino*" dal critico cinematografico Christopher Hudson (1974), per il modo in cui replica il modello di Deray: stesso periodo storico, trama e temi simili, storia d'amicizia tra due uomini, anzi due sex symbol, toni inclini alla commedia, e così via, per finire naturalmente alla musica.

Sulle ragioni del successo di questo tipo di film possiamo avanzare qualche ipotesi. Una particolarmente convincente risiede nei tanti cambiamenti che gli anni Sessanta hanno portato nel cinema (nonché nella società tutta). Dovendo fronteggiare la crisi di tanti generi (western, thriller, film storico e altri), crisi dovuta a sua volta alla più importante crisi socio-culturale di molti valori tradizionali (gli anni Sessanta sono il decennio in cui emergono la classe giovanile, i diritti civili, il femminismo, la liberazione sessuale, la cultura della droga, il revisionismo storico anti-imperialista, ecc.), autori e registi cominciarono in quel periodo a esplorare nuove possibilità di rappresentazione e narrazione filmiche, inserendo tra queste anche uno sguardo rinnovato (e spesso, appunto, revisionista) alla storia; una maggiore complessità e ambiguità dei personaggi; meno studios e più location reali; una fotografia più asciutta e realistica; una narrazione più debole ('debole' nel senso Casettiano di 'meno intellegibile'; cf. Casetti/Di Chio 1990, 206-213). L'intero movimento dell'*American new wave*, che mosse i primi passi proprio nella seconda parte del decennio, fu proprio diretta conseguenza di questa riforma (e un film come *Midnight Cowboy* ne è proprio la quintessenza).

Come spesso accade, la colonna sonora di *Borsalino* è costruita attorno al tema principale: molti dei segmenti musicali che ascoltiamo durante il film sono semplici rielaborazioni del tema, con poche variazioni che non minano la riconoscibilità della celebre melodia. Vi sono momenti più distinti, naturalmente, ma anche questi operano all'interno del medesimo contesto musicale. Il tema, ad ogni modo, rimane il materiale musicale più caratterizzante del film, ed è ad esso che spetta il compito di stabilire toni e atmosfere del materiale

narrativo. È scritto in Do maggiore, con un maggiore atteggiamento modulante nella sezione B (che vira in Fa maggiore, compie un paio di passi verso il Mi minore e poi quello finale in Sol maggiore, prima di ritornare alla sezione A) e ha un'insolitamente regolare struttura A-A-B-A-A-B, senza intermezzi, *break* o asimmetrie di sorta (ne discuteremo più in là). È interessante che il tema venga eseguito durante il film (e in varie versioni) come materiale sia (prevedibilmente) non-diegetico che (meno prevedibilmente) diegetico. Una mossa che probabilmente vuole dare credito alla verosimiglianza storica dell'omaggio di Bolling al passato: se una musica scritta a fine anni Sessanta si sente *all'interno* di una storia ambientata negli anni Trenta è perché evidentemente suona più che credibile all'interno di quel contesto.

Appurato il carattere retrò-nostalgico, possiamo anche discutere di altre connessioni significative tra musica e film. Per esempio, la questione dell'instabilità/transitorietà è significativa anche all'interno della colonna sonora. La melodia del tema, infatti, è come dicevamo in Do maggiore, ma viene presentata in un modo lidio, cominciando esattamente dalla nota che ne caratterizza questa identità (ovvero il Fa# al posto del Fa naturale che si troverebbe nella tradizionale scala diatonica di Do – cf. Fig. 1). Far questo a una melodia significa, tra le altre cose, toglierle stabilità e fermezza, in quanto portare il quarto grado (Fa nel nostro caso) un semitono più su (Fa#) significa minare la centralità della tonica (Do) portandola più dalle parti della sua dominante (Sol: la scala diatonica di Sol, infatti, include il Fa# e non il Fa naturale). E la dominante è per definizione la funzione dinamica nei rapporti armonici, quella che dà alla melodia la necessaria tensione per poter poi 'risolvere' sulla tonica. Insomma, se scegliamo un modo lidio è perché vogliamo creare una co-esistenza tra tonica e dominante, dunque una situazione molto meno stabile e solida di prima.



Figura 1: Le note caratterizzanti il modo lidio nel tema di *Borsalino*.

Sempre in tema di instabilità, una seconda sterzata in questa direzione avviene in quello che nel gergo degli arrangiatori si chiama spesso *turn-around*, ovvero quel passaggio che consente alla sezione B di ritornare su A. Nel nostro tema il *turn-around* consiste in una cadenza ingannevole, in quattro battute (Fig. 2, a partire dalla freccia), che prima costruisce l'armonia in modo da farla risolvere con naturalezza sul Mi minore (con una sequenza molto tipica di

Fa#7-Si7-Mim), e invece proprio quando chi ascolta avverte il rilassamento su questa nuova tonica, l'accordo aggiuntivo di Sol7 crea una nuova tensione e ricorda a tutti che è sul Do che dobbiamo risolvere, non sul Mi, e che dunque è ora di tornare alla sezione A.



Figura 2: La cadenza ingannevole sul *turn-around* che riporta la sezione B alla A.

In questo modo, oltre all'instabilità, si avverte anche una sensazione di circolarità del tema, attraverso una melodia che – ci piaccia o no – *deve* alternare A e B (“La chance, ça n'existe pas!”), anche quando B sembrerebbe preferire risolvere in Mi e fare qualcos'altro. La circolarità per altro ci è anche offerta dalla melodia in sé della sezione A, che, in mancanza di un'espressione più tecnica, possiamo definire ‘da carosello’ (chiunque si ricordi il tema saprà perfettamente cosa intendo), mentre la sezione B, sia per il proprio andamento melodico che per la transizione da tonica a sottodominante (dal Do al Fa, nel nostro caso), si fa più leggera e ariosa, più in accordo con l'altro importante sentimento del film, quello della fuga/partenza. È circolare anche il fatto che, come accennato, la struttura del tema è insolitamente rigorosa: A, A, B, A, A, B. Per chi ha meno dimistichezza con la teoria musicale, quest'ordine non sembrerà affatto strano, ma in realtà strutture di questo tipo sono piuttosto rare. C'è sempre un elemento che deve interrompere questa regolarità: una ripetizione in più per A o per B, la comparsa di una sezione C, un assolo, una versione accorciata di una delle sezioni, una coda... qualunque cosa che spezzi un fluire così pignolo. Non conosco le ragioni di questa scelta, da parte di Bolling, ma non sarei troppo sorpreso di apprendere che anch'essa faccia parte di quel ritorno al jazz tradizionale evocato dal musicista francese: in effetti, i brani jazz delle origini avevano una maggiore tendenza ad esibire strutture più ordinate.

Un'ultima riflessione, a conclusione di questo saggio, vorrei dedicarla ancora al processo di romanticizzazione del crimine, prendendomi forse qualche libertà interpretativa di

troppo. Abbiamo visto (spero in modo esauriente) come tale romanticizzazione si rifletta in termini di contesto storico (sia quello rappresentato che quello in cui si colloca la produzione del film – come abbiamo visto) e risulti in un tema dal sapore nostalgico, sia per caratteristiche di arrangiamento che di performance. Ma c'è di più, in questo caso a proposito della melodia del tema. Non vi è dubbio che essa possieda delle eccezionali qualità di piacevolezza e orecchiabilità istantanee, ma sarebbe errato attribuire questo a un ipotetico ricorso, da parte di Bolling, a *cliché* compositivi di facile presa. In realtà, come altri grandi autori (penso allo stesso Bacharach, o a un McCartney), Bolling *costruisce* la semplicità a partire da strutture compositive nient'affatto semplici o lineari. Ho già fatto cenno al modo lidio (di per sé già una sofisticazione), ma in realtà quel Fa# non è l'unica nota estranea alla tonalità di Do maggiore. Il jazz ci ha abituato a un'idea della tonalità come entità del tutto vaga e perennemente a rischio di stravolgimenti, ma non è questo che Bolling vuole fare. Senza dimenticarci il suo amore per un jazz più tradizionale (e dunque 'orecchiabile') e il fatto che il tema originariamente era stato scritto per uno spot pubblicitario (dunque *doveva* essere semplice e attraente – niente scherzi!), quello che secondo me Bolling ha fatto è stato seguire il celebre 'consiglio' di Edgar Allan Poe: "The best place to hide is in plain sight." Se ascoltiamo attentamente la melodia (sezione A in particolare), notiamo che tutte le note 'inusuali' si trovano nei punti più in vista e polarizzanti della melodia, durando spesso più a lungo delle altre (Fig. 3). In tali posizioni, ogni ascoltatore avrebbe idealmente l'opportunità di notare che sono note 'fuori posto', estranee alla tonalità, più inclini alla tensione che al rilassamento. Eppure, il risultato è quello di una melodia orecchiabilissima, nient'affatto 'strana', e nella quale ogni nota sta dove meglio non potrebbe.



Figura 3a: Le note 'simpatie canaglie' della sezione A.



Figura 3b: Le note ‘simpatiche canaglie’ della sezione A.

Pur non illudendomi per un secondo che Delon (o chi per lui) abbia ragionato in modo anche vagamente analogo a quello qui proposto, è mia precisa convinzione che queste note siano esattamente (volontariamente o meno) il corrispondente musicale di Siffredi e Capella. Sono note ‘illegali’, nel senso che sono al di fuori della tonalità *normativa*, e allo stesso tempo ‘definiscono’ il tema più di ogni altra nota, mostrandosi in realtà molto piacevoli e orecchiabili. Insomma quelle note sono delle simpatiche canaglie esattamente come i due attori francesi, e, proprio come quelli, tali note sono le ‘protagoniste’ della melodia.

Conclusioni

Nel presente articolo si è cercato di discutere le modalità e le tipologie delle rappresentazioni audiovisive della città di Marsiglia, con particolare attenzione per le strategie musicali. È stato analizzato un corpus di 120 film (e due serie televisive), con il film *Borsalino* (film e colonna sonora) utilizzato come caso specifico.

Di seguito è riportato un riepilogo delle principali questioni discusse:

- La criminalità, la violenza e l’illegalità come argomento/genere più rilevante nella maggior parte dei testi analizzati. Seguono le storie di ‘porto/frontiera’, dove Marsiglia funge da contesto per storie di avventurieri, marinai e viaggiatori, che spesso fuggono dalla legge (o – più esistenzialmente – dal loro passato), a causa spesso di un loro coinvolgimento in alcune attività illegali. In terzo luogo, ci sono storie che coinvolgono personaggi immigrati, nord-africani/musulmani e italiani in particolare. In quarto luogo, troviamo storie d’amore di tipo ‘maledetto’, la maggior parte delle volte con

un elemento tragico. In quinto luogo, ci sono testi di guerra, in particolare seconda guerra mondiale, che tendono a concentrarsi sulla resistenza clandestina dei partigiani francesi contro l'occupazione nazista.

- Queste cinque categorie possono essere incrociate con alcuni contesti tematici/narrativi che sembrano incorniciare le storie più spesso di altri: il tema della fuga traumatica e/o del ritorno difficile, il fatto che Marsiglia sia la maggior parte delle volte una città *lo-tech*, la tendenza a rappresentare Marsiglia come città della classe operaia, la tendenza a 'romanticizzare' e 'addolcire' il crimine e l'illegalità, e un certo senso di instabilità e transizione (i personaggi difficilmente 'abitano' o 'si stabiliscono': preferiscono arrivare, tornare, partire o sognare di andarsene, rimanere temporaneamente).
- Non si è rilevata un'autenticazione musicale specifica (stereotipata) per Marsiglia: nessun testo proposto tenta di 'suonare come Marsiglia', è piuttosto Marsiglia ad essere raffigurata come il tipo particolare di testo in cui appare. Molto spesso, ciò avviene in uno dei seguenti tre modi: convenzioni musicali dettate da un dato genere e/o contesto storico-geografico, una particolare inclinazione a ricorrere al jazz, e l'impiego di elementi 'etnici', con un riferimento particolare alle culture musicali nord-africane.
- *Borsalino* è stato scelto come *case study* in quanto è probabilmente l'unico film che comprende quasi tutti i temi analizzati nell'articolo: 'romanticizzazione' del crimine (i protagonisti sono dei cattivi-buoni, concepiti per ispirare simpatia, fascino e umorismo); il tema della fuga e/o del ritorno 'difficili' (*Borsalino* impiega entrambi nei due punti più strategici della storia, l'inizio e la fine, assegnandone uno a Delon e uno a Belmondo); instabilità e transitorietà, sia in senso pratico che esistenziale (l'ascesa progressiva dei protagonisti al trono del *milieu* della città è apparentemente inarrestabile, eppure percepiscono che la loro stessa ambizione sarà presto superata dall'ambizione di qualcun altro); la presenza di immigrati, in questo caso di origini italiane.

Note

- 1 Dario Martinelli, musicologo e semiologo, è ordinario di Storia e Teoria delle Arti presso la Kaunas University of Technology, in Lituania.

Bibliografia

- Blanc-Hoang, Henri-Simon: "Marseille Melting Pot: Immigrants, Refugees and Stateless Characters". In: Block, Marcelline (ed.): *World Film Locations: Marseille*. Glasgow: Bell & Bain, 2013, 88-105.
- Block, Marcelline (ed.): *World Film Locations: Marseille*. Glasgow: Bell & Bain, 2013.
- Bohler, Olivier: "The Underworld Is in His Lands': Marseille Gangster Films". In: Block, Marcelline (ed.): *World Film Locations: Marseille*. Glasgow: Bell & Bain, 2013, 48-67.

- Casetti, Francesco / Di Chio, Federico: *Analisi del film*. Milano: Bompiani, 1990.
- Conti, Jacopo: "Che suono fa, la Francia? Breve ricognizione su come la musica deve 'suonare' per essere considerata francese". In: *Vox Popular* 1,1 (2016), 121-132.
- Hackel, Kristina: "Borsalino". In: Block, Marcelline (ed.): *World Film Locations: Marseille*. Glasgow: Bell & Bain, 2013, 42.
- Hudson, Christopher: "Sting in the Hall". In: *The Spectator* (January 1974), 18.
- Lioult, Jean-Luc: "The Old Port and the Canebière". In: Block, Marcelline (ed.): *World Film Locations: Marseille*. Glasgow: Bell & Bain, 2013, 28-47.
- Martinelli, Dario: *Authenticity, Performance and Other Double-Edged Words: Essays on Popular Music*. Helsinki/Imatra: Acta Semiotica Fennica, 2010.
- Martinelli, Dario: *Arts and Humanities in Progress: A Manifesto of Numanities*. Berlin/New York: Springer, 2016.
- Prime, Rebecca: "Marcel Pagnol's Marseille: Marius, Fanny, César". In: Block, Marcelline (ed.): *World Film Locations: Marseille*. Glasgow: Bell & Bain, 2013, 8-27.
- Schweinhardt, Peter / Gall, Johannes C.: "Composing for Film: Hanns Eisler's Lifelong Film Music Project". In: Neumeyer, David (ed.): *The Oxford Handbook to Film Music Studies*. New York: Oxford University Press, 2014, 131-187.
- Tagg, Philip: *Music's Meaning*. New York/Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2013.
- Ungar, Steven: "Marseille: City of the Imagination". In: Block, Marcelline (ed.): *World Film Locations: Marseille*. Glasgow: Bell & Bain, 2013, 6-7.
- Vincendeau, Ginette: *Stars and Stardom in French Cinema*. London/New York: Continuum, 2000.
- Yanow, Scott: *Jazz on Film: The Complete Story of the Musicians and Music Onscreen*. San Francisco: Backbeat Books, 2004.

Filmografia

- Besson, Hubert (prod.): *Plus belle la vie*. France, 2004-2009.
- Breton, Pascal (prod.): *Marseille*. France, 2015.
- Curtis, Richard (reg.): *Love Actually*. UK-US-France, 2003.
- Curtiz, Michael (reg.): *Passage to Marseille*. US, 1944.
- Deray, Jacques (reg.): *Borsalino*. France-Italy 1970.
- Friedkin, William (reg.): *The French Connection*. US, 1971.
- Giusti, Stéphane (reg.): *Bella Ciao*. France-Italy, 2000.
- Godard, Jean-Luc (reg.): *À bout de souffle*. France, 1960.
- Guédiguian, Robert (reg.): *À la place du Coeur*. France, 1998.
- Guédiguian, Robert (reg.): *La ville est tranquille*. France, 1998.
- Hudson, Hugh (reg.): *Chariots of Fire*. UK, 1981.
- Leone, Sergio (reg.): *C'era una volta il west*. US-Italy, 1968.
- Leone, Sergio (reg.): *Giù la testa!* US-Italy, 1971.
- Levy, Raoul (reg.): *Je vous salue, Mafia!* France-Italy, 1965.

Liman, Doug (reg.): *The Bourne Identity*. US, 2002.
 Malle, Louis (reg.): *Ascenseur pour l'échafaud*. France, 1958.
 Penn, Arthur (reg.): *Bonnie & Clyde*. US, 1967.
 Roy Hill, George (reg.): *Butch Cassidy and the Sundance Kid*. US, 1969.
 Roy Hill, George (reg.): *The Sting*. US, 1973.
 Preminger, Otto (reg.): *Anatomy of a Murder*. US, 1959.
 Schlesinger, John (reg.): *Midnight Cowboy*. US, 1969.
 Tourneur, Maurice (reg.): *Justin de Marseille*. France, 1935.
 Valerii, Tonino (reg.): *Il mio nome è Nessuno*. Italy-France-West Germany, 1972.
 Wilder, Gene (reg.): *The Woman in Red*. US, 1984

Discografia

Bacharach, Burt: *Butch Cassidy and the Sundance Kid*. A&M Records SP 4227, 1969 (LP)
 Bolling, Claude: *Original Ragtime*. Philips 70.341, 1967 (LP)
 Bolling, Claude: *Original Boogie Woogie*. Philips 844.91, 1968 (LP)
 Bolling, Claude: *Original Piano Blues*. Philips 849.516, 1969 (LP)
 Bolling, Claude: *Borsalino*. Paramount Records PAS 5019, 1970 (LP).
 Davis, Miles: *Ascenseur pour l'échafaud*. Fontana 660.213 MR, 1958 (LP).
 Ellington, Duke: *Anatomy of a murder*. Columbia CL 1360, 1959 (LP).
 Ellis, Don: *The French Connection*. Film Score Monthly FSM Vol. 4 No. 6, 2001 (CD).
 Hamlish, Marvin: *The Sting*. MCA Records MCA-390, 1974 (LP)
 Morricone, Ennio: *Giù la testa!* Cinevox MDF 33/50, 1971 (LP).
 Nilsson, Harry et al.: *Midnight Cowboy*. United Artists Records UAS 5198, 1969 (LP)
 Rome, Harold: *Fanny*. Warner Bros. Records W 1416, 1961 (LP).
 Steiner, Max: *Casablanca – Classic film scores for Humphrey Bogart*. RCA Red Seal 88697 77937 2, 2010 (CD).
 Vangelis: *Chariots of Fire*. Polydor 2383 602, 1981 (LP).
 Wonder, Stevie: *I just called to say I love you*. Motown TMG 1349, 1984 (Single).